

解放劇場の E.F. ブリアン

倉 光 雅 己

1. はじめに

1930年代、イジー・ヴォスコヴェッツとヤン・ヴェリフが中心となって活躍した解放劇場と、エミル・フランチシェク・ブリアンが自ら創設した劇場Dは、チェコのアヴァンギャルド劇場の二大中心地となり、後のチェコ演劇に多大な影響を与えた伝説となった。また1930年代後半はナチスのファシズムを鋭く風刺し、チェコにおける反ファシズム運動の象徴的存在になった。ブリアンは解放劇場設立当初から、主要メンバーの一人として活動し、後に解放劇場の創立者であるイジー・フレイカとともに、ダダ劇場を設立、そこで初めて公式に演出家としてデビュー、その後監督として活躍したことが、関連する記録や回想によって確かめられる。本稿では、解放劇場初期におけるブリアンの活動に焦点を当て、当初作曲家、音楽家、歌手、俳優、音楽と演劇の理論家、ジャズの紹介者兼演奏家等、多彩な活動をした彼が、解放劇場に参加していた時既に、劇場監督としての資質を持ち合わせ、劇場人として中心的な役割を果たしていたことを指摘したい。

2. 1920年代前半までのブリアン

エミル・フランチシェク・ブリアンは、1904年プルゼニューで生まれた。父エミル・ブリアンはプラハの国民劇場に所属するオペラ歌手だった。母ヴラスタ・ハトラコヴァーはブルノの劇場の歌手として働き、結婚後は声楽とピアノの教師になった。叔父のカレル・ブリアン（1870-1924）は世界的に有名なテノール歌手で、ワーグナー歌手としてだけでなく、イタリア、ロシア、フランスのオペラ歌手としても高い評価を得ていた。彼はまた、詩人でもあり、ワーグナーの歌劇の台本をチェコ語に翻訳していた。ブリアンは、これらの音楽的な環境で育ち、青年期に様々な楽器の演奏を習得した。ブリアンはこの叔父から特に大きな影響を受けたことを回想している。既に10代で演奏家としてデビューし、プラハや地方都市でピアニストとして活動した。父や叔父のリサイタルのピアノ伴奏をすることもあった。

1923年からプラハ国立音楽院で学び、当時チェコで高名な作曲家で音楽評論家でもあった

ヨゼフ・ボフスラフ・フェルステルに師事した。この年、19歳のブリアンはチェコスロヴァキア共産党に入党し、共産主義的な思想は後の彼の作品に影響を与えた。またこの年以降、作曲家としての活動が中心となっていった。音楽院の学生時代、人一倍勉強と研究に熱心で、教師の要求すること以上の努力を続け、常に世界と国内で起こっているあらゆる芸術の潮流、傾向に注意を払っていた。

当時の世界とチェコ国内の音楽界で起きていることに精通している音楽家として、ブリアンは次第に音楽院の同僚や世間に知られるようになった。ブリアンは、自身が才能豊かな芸術家であっただけでなく、常に才能ある人々を愛し、彼等を積極的に助けた。それ故、彼の周りには音楽院の仲間、音楽学者、若き作曲家、詩人や作家などが集まってきた。彼自身、異なる分野の芸術家達を結びつける才能もあったようだ。ブリアンは、音楽院時代からの友人のヤロスラフ・イェジェックを、チェコのアヴァンギャルド芸術家集団デヴェットシルの中心者の一人で、友人であった詩人のヴィーチェスラフ・ネズヴァルに紹介した。当時ブリアンはネズヴァルの詩に合わせた音楽を作曲していたが、親身になってイェジェックをネズヴァルに推薦した。後に解放劇場で、ホンズル監督演出の劇で主要俳優の一人が欠けた時、ブリアンはホンズルを説得し、その公演に来ていたイェジェックにピアノの即興演奏をさせて、観客を沸かせた¹。その後、イェジェックは解放劇場の重要な演奏家兼作曲家の一人になる。ブリアンがフレイカと共に解放劇場を去り、ダダ劇場を設立した時、イェジェックは彼らに付き従ってダダ劇場に移った。後に解放劇場がホンズルの手を離れて、ヴォスコヴェツとヴェリフによって運営されるようになる頃には、イェジェックは再び解放劇場に戻ってきていて、彼らの劇に作曲し、自身もピアノ演奏で活躍した。前述のように、1930年代の解放劇場は、ブリアンの劇場Dと並んで、チェコ演劇界の伝説となり、戦後チェコの演劇に大きな影響を与えたが、この頃にイェジェックが作曲した多くのジャズの曲やポピュラー・ソングは今でもチェコの人々に親しまれている。

3. 解放劇場設立前のブリアンの舞台作品

解放劇場が設立されてから、ブリアンはそこで劇場人としての活動を始めるが、当初は作曲家兼音楽家としての活動が主であった。しかし、幼少期から両親や叔父のオペラ歌手としての活躍を見て育ったブリアンにとっては、舞台芸術は身近なものであり、彼の関心の中心の一つでもあった。音楽においては作曲家と演奏家の両方の才能を発揮したが、演劇においても常に演出家と俳優の両面の役割に関心を持っていた。

1922年にソプラノ、アルト、テノール、バリトン、朗読者、ヴァイオリンとピアノのための『希望なき独り言』を作曲する。19世紀末から20世紀初頭の古典的な様式と、20世紀に登

1 Nezval(1959) pp.146-147, Schonberg(1992) p.38

場した軽音楽、オペレッタやミュージカル・レビュー等の要素を組み合わせた注目に値する曲で、人間の声を音楽に使用する斬新な方法が見られる。朗読者は歌うことが許されないが、強弱、テンポ、リズム、表情付けの支持を守ることが要求された。声楽家達は指定がない場合、母音の「a」で歌い、「小声で」と指定されている箇所は、唇を閉じて鼻から歌わなければならない。この曲は、5年後に世界に衝撃を与えた、ブリアンの「ヴォイスバンド」への発展を予感させる先駆的で画期的なものであった。「ヴォイスバンド」は、朗読、音楽、演劇の要素を組み合わせた舞台における音楽的朗読アンサンブルである。ジャズの和声とリズムのシンコペーションに基づいて詩を合唱による方法で朗読し、詩のテキストと音楽の表現を結合した無記譜のコーラスである。

1923年ブリアンは、メーテルリンクの戯曲に基づいて、最初のオペラ『アラディンとパロミデス』の作曲を始めたが、これは未完に終わった。1924年プラハの国民劇場の舞台音楽の作曲家として働く機会を得た。そして同年、一幕オペラ『日の出前』を作曲した。これは、聖書のアダムとイヴが登場する人類誕生の物語で、神秘的で象徴主義的なオペラだった。その特徴は、ポリフォニーの大胆さと、ハーモニーの無調的な変化。そして音響を効果的に生み出すために考慮された劇場空間の使用。場面により、舞台上、舞台裏、客席後方、回転台等に配置される古代の合唱団と、舞台裏で演奏されるフレンチホルン、ハーブ、チェレスタ等。後のブリアンの音楽的な舞台を予見させるような斬新さが見られた。翌1925年ブリアンが21歳の時、この最初のオペラはプラハの国民劇場で上演されたが、これはチェコのオペラ史上、極めて稀なことであった。

4. 解放劇場の設立とブリアン

1920年プラハで「デヴェットシル (Dvčtsil)」という前衛芸術家協会が設立された。初代会長は、ヴラヂスラフ・ヴァンチュラ（作家、映画監督、劇作家。共産党員）で、設立時のメンバーはカレル・タイゲ（前衛芸術理論家、作家、評論家、デザイナー）、ヴィーチェスラフ・ネズヴァル（詩人、作家、翻訳者）、ヤロスラフ・サイフェルト（詩人）、アドルフ・ホフマイステル（画家、劇作家、詩人、ジャーナリスト）、インジフ・ホンズル（演劇理論家、演出家、演劇監督、映画監督）等だった。協会は社会主義的、共産主義的傾向が強く、メンバーの多くがプロレタリア運動に参加していた。ブリアンはデヴェットシルの創立時のメンバーではなかったものの、メンバーと既に交流があり、当時プロレタリア運動にも参加していて、その思想に共感していた。その後デヴェットシルが発展していく過程で、ブリアンが早い時期にそのメンバーになったのは自然なことであった。

デヴェットシルの中心的活動家であったタイゲとネズヴァルは、彼等の思想を発展させ、1923年に「ポエティズム (Poetismus)」という芸術運動を創設した。これはタイゲによる造語で、チェコ独自の前衛運動であり、立体未来主義、グダイスム、構成主義を統合した方向

性を持っていた。しかしポエティズムは当時のチェコの革命的労働者運動や、共産党と深い関わりがあったプロレタリア文学とは違い、芸術と政治の厳格な分離を要求していた。芸術家の政治的関与は認めるが、政治の芸術への介入は認めないという方針だった。ブリアンが音楽院で学んでいた頃交流していた芸術家達の一人にネズヴァルがいた。ブリアンはポエティズムの思想に共感し、その運動にも参加した。年齢的にも、詩人、文学者としても先輩だったネズヴァルは、ブリアンの多彩な才能を高く評価していた。二人は親友となり、特に解放劇場が設立される直前の1925年から、ブリアンがフレイカと共にダダ劇場を設立し、活動を始めた後の1928年頃までは、ほぼ毎日のように接触していた。ブリアンはネズヴァルの詩や戯曲を愛し、解放劇場でネズヴァルの作品が上演された際には、その作曲を担当した。

1920年代初期のアヴァンギャルド演劇において重要な役割を果たしていたのが、演劇理論家、劇場監督、教師であったインジフ・ホンズルである。ホンズルはプラハの工場労働者の家庭で生まれ育ち、熱心な共産主義者で、プロレタリア運動に参加していた。階級意識のある労働者によって創作されるプロレタリア演劇を推進し、労働者演劇合唱団を組織し、チェコのこれまでの主観主義的で民族主義的な性格を持つ、ブルジョア的な象徴主義を鋭く批判した。既成の演劇形態に不信感を抱いていたホンズルは、当時のソ連の大規模な大衆祝祭劇、革命的演劇を高く評価し、世界の新しい潮流であった、映画、音楽劇、スポーツのパフォーマンス等に惹かれていた。チェコとロシア、ドイツ、フランス等の演劇伝統にも通じていて、演劇や芸術に関するエッセイを数多く書いていた。1925年秋、革命後のソ連を最初に訪れた、共産主義者と進歩的知識人からなるチェコスロヴァキア文化代表団の一人であった。そこでアレキサンドル・タイロフやフセヴォロド・メイエルホリドが演出する舞台を直接観察し、1922年に亡くなったイエヴゲニー・ヴァフタンゴフの作品を研究した。当時ソ連とチェコスロヴァキアの公式な接触はほとんどなく、ソ連演劇の詳細な情報を得ることは困難だった。しかし、初期のロシア革命に共感し、ロシアとソ連の演劇を研究していたホンズル、フレイカ、ブリアンは主に文献から、タイロフ、メイエルホリド、ヴァフタンゴフ等の活動について知っていた。デヴェットシルの創設時のメンバーでもあったホンズルは、ソ連から帰国後、後の解放劇場で比喩的で詩的な、新しい演劇手段を探求し、実験的な舞台を作り上げていった。

ホンズルとは対照的に、10歳年下の若き演出家、イジー・フレイカは、ウーチェホヴィツェの古くからの世襲自由狩猟家である貴族の息子として、旧世界の牧歌的な自然と森林を守る狩猟ギルドの環境で育った。高校時代から演劇に興味を持っていた。卒業後カレル大学（プラハ大学）哲学部に在籍していたが、その間も演劇活動を続け、短期間だがプラハ音楽院の演劇部門でも学び、そこで知り合った音楽院の仲間達と「プラハ演劇音楽院学生自由協会」というグループを設立し、脚本を書き、演出した。1925年にはモリエールの戯曲『ジョルジュ・ダンダン』を自身が翻案した『サーカス・ダンダン』というタイトルで上演し、その後も実験的で前衛的な作品を上演した。フレイカはプラハの演劇界で注目され、一躍人気演出家となった。彼らの作品は未来派、ダダイズム、構成主義の影響を受けており、後にはポ

エティズムの影響も受けた。1925年、フレイカは彼の率いる劇団を「解放劇場」と名付けた。これは、タイロフの著作のドイツ語訳「解き放たれた劇場 (Das entfesselte Theater)」をフレイカが翻案したものである。このように解放劇場が、タイロフから影響を受けたことがわかるが、どちらかといえば、メイエルホリドから、より大きい影響を受けていた。

ネズヴァルとホンズルは彼らの活動に注目し、カレル・タイゲはフレイカにデヴェットシルへの参加を呼び掛けた。フレイカの演劇グループは1926年、他のメンバーも加えて、デヴェットシルの演劇部門として運営されることになった。インジフ・ホンズルはデヴェットシルの中心メンバーの一人で、その舞台部門の思想的・芸術的な指揮を任されていたこともあり、ホンズルをリーダーとして、ホンズルとフレイカの共同監督と演出、これにエミル・フランチシェク・ブリアンが加わって、三人のリーダーシップによる活動が始まった。ブリアンは19歳で共産党に入党し、労働者のアマチュア劇団で一時期働いたが、その時からホンズルと知り合っていた。また、フレイカがプラハ音楽院に来た時、ブリアンとフレイカは知り合い、共通の芸術観をもつ友人となっていた。解放劇場をデヴェットシルの演劇部門として正式に発足させるための会議が開かれ、議論され、デヴェットシルと解放劇場の合意を記した契約書にホンズルが署名した。この会議にブリアンも参加していて、合意に関わる重要な提案をしていることから、ブリアンがデヴェットシルとしての解放劇場の発足当初から関わっていたことがわかる²。それ以前から、ブリアンは解放劇場設立に関わった全ての人々と既に密接に連絡を取り合っていた。また、彼が発行し、編集長も務めた芸術雑誌『タム・タム』には、常にホンズル、フレイカ、ネズヴァル等の論文や考察が掲載され、最先端の前衛芸術の理論や実践が紹介されていたのである。ブリアン自身も音楽や美学の論文、出版物で解放劇場の理論面の発展に大きく貢献した。

5. 解放劇場の第1期におけるブリアンの活動

後に解放劇場の中心者となる、イジー・ヴォスコヴェツとヤン・ヴェリフは、解放劇場の活動を第1期から第3期に分け、第1期を1926年から1927年、フレイカが解放劇場を去り、ブリアンや仲間達とダダ劇場を設立するまでとしている³。ブリアンが実際に解放劇場に所属していたのはこの第1期である。

解放劇場では当初から音楽が重要な役割を担っていた。それはフレイカとホンズルの両監督がメイエルホリドの音楽的な舞台に影響を受けたこともあるが、何よりフレイカがプラハ音楽院の出身者達と友人だったことが背景にある。中でも最も重要な人物がブリアンであった。1926年2月8日に行われた開幕公演では、フレイカの今までで最も成功した、モリエールの戯曲に基づく『サーカス・ダンダン』が上演された。ブリアンはこの劇の付随音楽を作曲

2 Jochmanová, A. (2006) p.46

3 Voskovec, J., Werich, J. (1929) p.310

した。

次いでホンズルの実験的な舞台、フランス近代詩人リブモン＝デセーニュの戯曲『唾のカナリア』の曲を作曲した。またこの舞台では、ブリアンが初めて黒人の役で俳優としてデビューした。ホンズルは舞台から説明的で描写的な要素を排除し、本来3人の会話であった戯曲を、数人の人間の会話に拡大し、所々で二人の俳優に台詞を分担させ、バレエの動きを伴った舞台詩として演出した。ジャズに早くから注目し、この後ジャズとアフリカの黒人の踊りについての著作を出版するブリアンにとっては、黒人は重要なキャラクターであった。この時期のホンズルの舞台で重要な作品は、ギヨーム・アポリネールの戯曲による『ティレジアスの乳房』で、ブリアンはここで斬新な曲を作曲し、自身も台詞無しの役、ザンジバル人を演じた。舞台上で燕尾服を着てトップハットをかぶり、脇に打楽器を置き、演奏し、歌い、子供用のトランペットを吹き、時に他の俳優の演技に介入し、ジャズのリズム感と独特の音色で大いに盛り上げた。この舞台はアポリネールの詩と、ブリアンが作曲したジャズのシンコペーションを伴う魅力的なメロディを融合させた画期的なものであった。更にホンズルは、ドイツの表現主義とフランスのシュルレアリスムの影響を受けたイヴァン・ゴルの『メトゥーザレム』を舞台化し、ブリアンが主役を演じた。ネズヴァルはこの上演を見て次のような批評を書いた⁴。

ホンズルの演出術がこれまでで最も完璧かつ一貫して使われた作品である。メトゥーザレムは舞台的にも演出的にも難しい問題作である。新しいジャンルの風刺であり、風刺の重要な手段として戯画化された抒情を用いている。＜中略＞ホンズルは、小道具の隠された多面的な可変性を利用し、それらに本質的な意味を与え、キャラクター、雰囲気、テンポと結合することができた。＜中略＞我々の批評家たちは、ホンズルに対して演劇のロシア主義という名を誤用するが、それは彼等がそれを知らないからである。ホンズルの演出の原理は全く異なる。タイロフ的なドラマのリブレットへの作り替えでもなければ、メイエルホリド的なバイオメカニクスでもない。俳優達はとても素晴らしく、献身的で、実に完璧に監督のアイデアに敏感であり、E. F. ブリアンのグロテスクなコメディアンとしての個人的な長所がより際立っていた＜後略＞。(筆者訳、以下同様)

この当時ブリアンは作曲家、演奏家としては一流の若き巨匠として認められていたが、俳優としてはまだ駆け出しであった。おそらく俳優の演技の技術をまだ完全には身に付けていなかったであろう。しかしこの年、自身の著作「ポリダイナミカ」で独自の美学を理論化していた。音楽が作品全体の中で脇役でなく、全体を構成する不可欠な要素としてドラマ活動の流れを作り、劇作品のダイナミズムを生み出す合成的な舞台芸術を目指していた。新しい演劇の方向性を探るブリアンが、最初から演劇的な慣習や先入観にとらわれず、自分の創意

4 Nezval (1967) pp.482-485

工夫で演奏と演技のスタイルを創り出していたことに、観客は新鮮な魅力と衝撃を感じ取っていたのである。

またブリアンは、この解放劇場にいる間、おそらくネズヴァルから影響を受けたと思われる、ダダイズム的な詩を継続的に書いていて、『イデオテオン』という題でまとめ、これに作曲し、解放劇場で伴奏を伴った朗読として上演した。更に一幕物のオペラ『日の出前』も上演された。また劇と劇の間に、自身が作曲した、ジャズの要素を取り入れた楽曲が演奏されたこともあった。

1926年ブリアンは最初の著作『現代ロシア音楽について』と『ポリディナミカ (ポリダイナミクス)』を出版した。『現代ロシア音楽について』では、プロコフィエフとストラヴィンスキーを現代音楽の傑出した創造者であると強調し、またスクリヤービンの作品を高く評価した。『ポリディナミカ』では自身の理論的、音楽的美学を追求した。ここでは後に「合成演劇 (シンセティック・シアター)」というブリアン独自の構想に発展する概念の出発点が見られる。ポリディナミカは、相反する要素が混ぜられて調和した、ワーグナー風の総合芸術作品ではなく、それぞれが解放され、対照と不規則性によって緊張を生み出すものである。多様性を排除することなく、芸術的に異なる要素によって観客の美的反応が強められることを意図した。異なる要素は、ブリアンが特に重視するリズムや、音色、形式等の音楽的要素、そして朗読法、メロドラマ、ダンス、照明、空間性等を含み、継続的に対置され、相互作用しながら、観客をも巻き込んで作品を創造する。ブリアンは「ポリディナミカ」によって示された手法の多様性によって、ジャズやストリート・ソングをチェコ音楽のモダニズムに取り入れようとした。

1928年ブリアンは『ジャズ』という本を出版する。これはチェコにおける最初のジャズに関する著作で、ヨーロッパにおいてもジャズについて最初期に著された一つであった。解放劇場において特にジャズを集中的に研究し、その音楽を取り入れた舞台音楽を次々と作曲していたブリアンは、この劇場の初期に、既にこの著作に取り掛かっていた。

また『ジャズ』の執筆活動と並行して1927年から取り掛かっていた、それまでで最大の作品である、ジャズ・オペラ『モンパルナスのブブ』が1929年に完成された。これはフランスの作家シャルル・ルイ・フィリップの同名の小説を題材にしたオペラで、ブリアンはテキストを大胆に単純化し、台詞の文脈を変え、様々なエピソードを並び替え、時に新たな意味を付け加え、文章の抒情的な側面を前面に押し出した。テキストへの介入、モンタージュの使用、台詞の機能の弱化、主題のための新たな空間の設定等を用いた、演劇的なオペラで、ブリアンが後に確立する「合成演劇 (シンセティック・シアター)」の手法が見られる、極めて斬新なものであった。後にブリアンが自身の舞台の台本をリブレットと呼び、全ての演劇作品をオペラの作曲のように見なしたのは、「ポリディナミカ」によると、音楽形式の原則に基づき、演劇の全ての要素が相互にリンクしているからである。音楽は演劇に添えられた付随的なものでなく、使用されている全ての演劇的手法が主役として一緒に響かなければならない。ブリアンが後にオペラ的な演劇を創り上げたのと、演劇的なオペラを作曲したの

は、共通の美学、芸術観によるものであった。

ブリアンは解放劇場においても単に劇に付随する曲を作曲するのではなく、常に新しい、音楽的な舞台を創造しようと、実験的な試みを追求していた。解放劇場で舞台装置や背景を担当した重要な人物の一人に建築家のカレル・ホンジークがいる。ホンジークは後に著した自伝的な著作『アヴァンギャルドの人生から』で、次のように述べている⁵。

ある日ブリアンは新しい楽器の設計を手伝ってほしいと私に頼んだ。〈中略〉ブリアンと私は何度か夜を徹して考えた。電気ノブを使って様々な音を出す機械を動かすことが私達の共同作業のプログラムだった。機械的なサイレンや、蒸気のヒューヒューという音、様々な速度で回転する車輪の外縁が触れるブーンという音等、アイデアは幾つもあった。しかし結局他の仕事が急を要したため私達の計画は進展しなかった。〈中略〉ブリアンは私に別の行動を呼びかけた。彼は、国民通りの廃墟と化した車列の復活を共同で推進してほしいと言った。彼は、デヴェットシルのメンバーが特別なカラフルな衣装を着てそこをパレードすることを提案した。〈中略〉要するに、ブリアンは演劇をストーリーに持ち込みたかったのだ。私たちはそれについて何度も議論した。議論の参加者のなかには、これでは非常に刹那的なカーニバルになってしまい、より広い範囲から観察されることはないだろうという意見もあった。〈中略〉この議論は（他でもそうだが）、共通の思いがあるにもかかわらず、私たちの見解が完全には一致してはいなかったことを示した。概念の交換が長引けば長引くほど〈中略〉論争や矛盾はますます大きくなっていった。

ブリアンが構想した装置は結局、彼の劇場D設立の時まで実現することはなかった。ここでホンジークが「議論の参加者」と言っている人々に、当然、ホンズルとフレイカも含まれていたことであろう。引用文の最後では、ブリアンが解放劇場の音楽だけでなく、劇の上演計画や内容等の重要な議論にも参加していたこと、劇の運営に関する議論がなかなかまとまらなくなっていった解放劇場第1期後半の事情も説明している。

6. 解放劇場第1期の終焉

解放劇場の二人の監督、ホンズルとフレイカは、演劇芸術に関する共通の思想を持っていたが、当初からその実践に関して、かなり異なる考えを持ち、異なるアプローチを取っていた。ホンズルは演劇理論家であり、その実践は労働者合唱演劇のグループを指導する中で発展した。厳格で細部に至るまで組織化された構成と演技を要求し、即興的な要素を排除し、

5 Honzik (1963) p.81

俳優達を厳格なメソッドに従って訓練することも多かった。一方フレイカは多くの理論的な提案も受け入れ、自分自身の意見もまとめながらも、演劇の実情やニーズに基づいて、音楽院の若手俳優達と接しながら、実践的に自分の意見を試した。演劇における即興性も重視していたことでもホンズルと鋭く対立していた。決定的になったのは、ホンズルの意図が、最終的に演劇を政治的に関与させることにあったのに対し、フレイカは美的な目標を重視し、演劇を政治に関与させたくないと考えていたことであった。意見の対立は次第に激しくなり、最終的に二つに分裂するに至った。ホンズルは解放劇場に残り、フレイカは自身が設立したダダ劇場に去った。ブリアンはフレイカに加わった。ブリアンは幻想的で詩情を含む戯曲を用いたフレイカの演劇創作を気に入っていて、ホンズルの合理性を重んじる厳格な創作方法が好きになれなかったからであった。またブリアンは、ジャズ、レビュー、ミュージックホール、ポピュラーダンス、ストリート・ソング、車のクラクションや路面電車の騒音といった都市の音などを好んで作曲や演奏に取り入れていた。ジャズに注目し、音楽にジャズの要素を取り入れることで伝統から根本的に脱却しようと考えた。そのブリアンにとって、自由で即興的な要素を認めるフレイカの方が、自分が構想するポリダイナミックな音楽的演劇を創造するためには、都合がよかったのであろう。ホンズルとフレイカの対立に、ブリアンが加わって激しく対立した様子は、ネズヴァルの自伝的著作『我が人生から』に述べられている⁶。

フレイカ、E. F. ブリアンとホンズル、このトリオは、彼らの間に意見の相違があったとしても、同じ者同士であった。この3人の監督はいずれも私の友人であり、彼らの論争は、最終的には私も参加したものの、私を悲しませた。しかし、対立なくして発展はなく、私たちは対立を恐れていなかった。インジフ・ホンズルに率いられ、芸術集会のホール、いわゆる「小歌劇」で演じていた、解放劇場の仲間達と一緒に仕事をしていた日々を、心の中で嬉しく思い出す。

1927年解放劇場が分裂する直前の2月ヴォスコヴェッツとヴェリフは、後に伝説的な舞台となる彼等のデビュー戯曲『ヴェスト・ポケット・レビュー』を書き始め、同年4月19日に初演が行われた。そのすぐ後、4月22日にダダ劇場でブリアンの『ヴォイスバンド』の初演が行われた。こうして解放劇場とブリアンの演劇活動は新たな段階に入っていくのである。

7. 解放劇場におけるブリアンの演劇活動

上述のように、ブリアンはホンズルとフレイカの監督演出作品の数々に作曲を行い、自身

6 Nezval (1959) p.181

も演奏家、俳優として演じることもあった。さらにブリアンのオペラ作品や音楽作品も上演された。ブリアンを紹介する文脈では、ダダ劇場に移ってから彼の戯曲や演出作品が発表され、その後、劇場Dを設立してから本格的に劇場監督としての活動をメインにしていたことから、解放劇場での活動は作曲、演奏家として招かれ、俳優も演じることもあった程度で、本格的な演劇人としての活動はそれ以降だと述べられることが多かった。しかし、前に引用したホンジークとネズヴァルの文からも、ブリアンが解放劇場の劇の上演に関する重要な話し合いにホンズルとフレイカと共に加わっていたことがわかる。またヴォスコヴェツとヴェリフの解放劇場に関する文でも、解放劇場の第1段階で、「この頃、解放劇場では、ホンズル、フレイカ、ブリアン、ヘイトウムが等しく熱心に活動していた」⁷と書かれている。ヘイトウムは解放劇場設立時から活躍していた建築家で、舞台の背景や装置を担当していた。これからもブリアンはホンズル、フレイカと共に解放劇場の運営を担う中心者であったことが伺われる。ネズヴァルの引用文6では、「フレイカ、E. F. ブリアン、とホンズル、このトリオ」、「この3人の監督」とあり、解放劇場設立時から関わっているネズヴァルがブリアンを監督として認識していたことがわかる。この自伝が出版されたのは戦後の1959年で、書かれたのはおそらくブリアンが既にチェコを代表するアヴァンギャルド演劇の劇場監督としての名声が確立された後であろう。もしかしたらネズヴァルは後に有名な監督になったブリアンを頭に思い浮かべて、ホンズル、フレイカと共に監督と書いた可能性もないわけではない。しかし、ホンズル、フレイカ、ブリアンの伝記を『最も勇敢な三人組』というタイトルで著したアントニーン・ドヴォジャークは、解放劇場の設立時の監督としてホンズル、フレイカを紹介した後、「新興の解放劇場は三人目に監督見込みとしてエミル・フランチシェク・ブリアンを舞台に招く」⁸と書いている。ドヴォジャークは三人の舞台に何度も接し、彼等と直接面識があり、戦後フレイカの下でアシスタントとして働いたこともあった。また戦後三人が再び出会った感動的なその場に居合わせたとも書いている。そして彼等に直接取材もした後で、この本を著している。それ故このドヴォジャークの記述は信憑性が高い。そうすると、解放劇場はホンズルとフレイカの共同監督として発足したが、この二人は、あるいは他の設立時の中心的メンバーも含めて、(解放劇場が分裂しなければ) いずれブリアンにも監督として活動してもらうことも想定していて、運営や芸術面での重要な会議にブリアンを参加させていた可能性がある。前に述べたように劇場設立時の契約書作成会議においてもブリアンが参加し、デヴェットシルとの合意に関わる重要な内容を提案していたのである。

またヤン・ドヴォジャークは2001年新たに発見された、ブリアンの書いた戯曲を紹介した⁹。『X*y*z、あるいはあべこべの散歩』と題されたこの戯曲は、タイトルの下に「茶番劇、解放劇場の仲間達へ」と書かれていて、おそらくブリアンが第1期の解放劇場にいた1926年に書かれた、最初の戯曲だと思われる。登場人物に「唾」や、無生物の「蓄音機」が登場す

7 Voskovec, J., Werich, J. (1929) p.310

8 Dvořák, A. (1988) p.45

9 Dvořák, J. (2003) p.135

ることから、同様の登場人物が登場する、解放劇場で上演されていたホンズルとフレイカの幾つかの監督作品からインスピレーションを受けたと思われる。この戯曲は当時ブリアンが書いていた詩集『イデオテオン』の詩と、オペラ『モンパルナスのブブ』の作曲と同時期に書かれたようだ。更に彼の二幕物の戯曲『ハムレット』も発見されたことから、ブリアンが解放劇場の劇作家の一人でもあったと言える。仮定ではあるが、解放劇場の分裂とブリアンの脱退がなければ、監督予定であったブリアンは、自作の戯曲を解放劇場で監督、演出することも考えていた可能性があるのである。後の監督としての活動に繋がる準備をしていたと考えられるだろう。

8. 終わりに

本稿では、解放劇場に参加していた時のブリアンの活動を中心に紹介した。作曲、演奏といった音楽家としての役割だけでなく、俳優としてデビューし、演劇芸術に関する理論書を著し、オペラの作曲を続け、戯曲も書き、劇場の運営や上演内容に関わる重要な会議に参加して二人の監督と議論を戦わせていた。これらのことから、ブリアンはこの時期、将来の監督だと期待されていただけでなく、自身も監督になるための様々な活動を行い、準備をしていたことを指摘した。ブリアンが解放劇場を去り、ダダ劇場に移ってからの活動は次の機会に紹介したい。

【参考文献】

- Bek, J. (2004) E. F. Burian: Composer, *Czech Music* 4/2004, 13-16.
- Brousek, M. (1975) *Der Poetismus*. München. Carl Hanser Verlag.
- Burian, E. F. (1928) *Jazz*. Praha. Aventinum.
- Burian, E. F. (1929) *Památník bratří Burianů*. Praha. Odeon.
- Burian, E. F. (1946) *O nové divadlo 1930 – 1940*. Praha. ÚPUPPAOŠ.
- Burian, E. F. (1962) *Dvadlo za našich dnů*. Praha. Československý spisovatel.
- Burian, J. M. (2000) *Modern Czech Theatre*. Iowa. University of Iowa Press.
- Burian, J. M. (2002) *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*. London. Routledge.
- Day, B. (2019) *Trial by Theatre*. Praha. Karolinum.
- Dorůžka L., Poledňák I. (1967) *Československý jazz*. Praha. Supraphon.
- Dvořák, A. (1988) *Trojce nejodvážnějších*. Praha. Mladá fronta.
- Dvořák, A. (2003) České divadlo proti fašismu, *Svět Divadla* 2003, 11-22.
- Dvořák, J. (2003) Neznámý EFB aneb Emil František Burian v Osvobozeném divadle a divadle Dada, *Orghast* 2003, 119-135.

- Hoffmeister, A. (1963) *Hry z avantgardy*. Praha. Orbis.
- Holzknrecht, V. (1957) *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha. SNKLHU.
- Honzík, K. (1963) *Ze života avantgardy*. Praha. Československý spisovatel.
- Janoušek, J. (1982) *Rozhovory s Janem Werichem*. Praha. Rudé právo.
- Jochmanová, A. (2006) Jiří Frejka a Osvobozené divadlo (1926–1927), *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Q 9 / 2006*, 43-72.
- Kladiva, J. (1982) *E. F. Burian*. Praha. Jazzová sekce.
- Locke, B. S. (2006) *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater 1900-1938*. Rochester. University of Rochester Press.
- Monmarte, D. (1991) *Le Théâtre libéré de Prague*. Paris. Institut d'études slaves.
- Mukařovský, J. (1937) Jevištní řeč v avantgardním divadle, *Studie I (2000)*, Praha. Host. 411-414
- Mukařovský, J. (1937) K jevištním dialokům, *Kapitoly z české poetiky I (1948)*, Praha. Svoboda. 154-156.
- Nezval, V. (1959) *Z mého života*. Praha. Československý spisovatel.
- Nezval, V. (1967) *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921-1930)*. Praha. Československý spisovatel.
- Obst, M., Scherl, A. (1962) *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha. NČAV.
- Pelc, J. (1981) *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha. Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- Pelc, J. (1982) *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha. ROH.
- Reittererová, V. (2004) Emil František Burian: Zameťte jeviště, *Harmonie 10/2004*.
- Schonberg, M. (1992) *Osvobozené*. Praha. Odeon.
- Schonberg, M. (1995) *Rozhovory s Voskovcem*. Praha. Blízká setkání.
- Srba, B. (1981) *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha. Divadelní ústav.
- Srba, B. (1971) *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha. SPN.
- Voskovec, J., Werich, J. (1929) Třetí etapa, *Vest Pocket Revue I, 1929, č I, Chvatík, K., Pešat, Z (ed.) (1967) Poetismus*. Praha. Odeon. 319-327